

ПАРАДИГМАТИЧНА ПРИРОДА ФОЛЬКЛОРУ *

Софія Грица

УДК 784.4+398

У статті йдеться про динаміку фольклорного процесу, його парадигматичну природу, споріднену з мовою та мовленням, про змінність пісенної / фольклорної парадигми, залежно від локального, регіонального модусу мислення середовища як етнічного коду.

Ключові слова: парадигми, співвідносні з модусами мислення, звукоідеал, фольклорні міфологеми, міграції пісень, гендерність і виконавство.

В статье речь идет о динамике фольклорного процесса, его парадигматической природе, родственной с языком и речью, об изменчивости песенной / фольклорной парадигмы, в зависимости от локального, регионального модуса мышления среды как этнического кода.

Ключевые слова: парадигмы, соотносимые с модусами мышления, звукоидеал, фольклорные мифологеми, миграции песен, гендерность и исполнительство.

The article deals with the dynamics of folkloric process, its paradigmatic nature being congenial to language and speech, as well as with variability of song / folkloric paradigms depending on environment's local / regional modi of thinking as ethnic codes.

Keywords: paradigms congenial to modi of thinking, acoustic ideal, folkloric mythologems, song migrations, genderness and rendition.

У ряду креативних явищ у розвитку людської культури фольклор є ідеальним полігоном для обґрунтування метатеорії початкового творення, відтворення та регресії, для простеження понять взаємодії цілісності та частковості, їх взаємодоповнюваності в діалектиці й динаміці процесів буття. Він невіддільний від життя та діяльності людини на стадії її цивілізаційного сходження і формування людей як соціуму, причетний до всіх буттєвих діянь, які тільки можливі у Всесвіті. Танець-жест-гра¹, народна проза, поезія, співомовлення відображають три важливі складові діяльності: рух-дія (онтологічний соматизм); інтелектуалогос — феномен мисленнево-мовних процесів та рушій цілеспрямованої діяльності людини, її ставлення до навколишнього світу; інтелект-рефлексія — відображення розуму-серця. Прикладне народне мистецтво, зокрема будівництво, одяг, народні ремесла тощо, та духовна творчість — це матеріалізовані засоби

адаптації людини до навколишнього світу і посередники співдії її тілесних та духовних сил.

Акцентована на сказаному увага необхідна для аргументації поняття парадигматики у фольклорі, яке найбільшою мірою відповідає відображенню його життєво-сутнісних сенсів та їхньої інваріантно-варіаційної природи, співдії цілісного і часткового, їх взаємодоповнюваності в еволюційному процесі фольклору, в обґрунтуванні поняття тотожних і змінних явищ, принципово важливого поняття канонічної неканонічності народної культури та її відносин з іншими дисциплінами, які б мали сприяти з'ясуванню закладених у ній споконвічних сенсів буття. При сталості зовнішньої форми фольклор відрізняється безупинною змінністю внутрішньої форми (скористаємося поділом на внутрішню і зовнішню форму мовлення О. Потебні). Кожен сюжет, поетичний троп, кожна мелодія в мовленнєвому процесі перебувають у постійному русі. «Лавина людського гомону»

* Уперше скорочений варіант цієї статті надруковано як доповідь у збірнику «Первый всероссийский конгресс фольклористов» [10].

(Х.-Г. Гадамер) про навколишній світ, про ті самі предмети думки протягом тисячоліть передавалася з покоління в покоління, перебуваючи в постійному русі, осідаючи в пам'яті й відновлюючись самим життям, сталістю його циклів, процесами людської популяції, набутим виробничим та духовним досвідом. Повторюваність того самого і водночас не того самого сформувала в ньому епохальні мисленнєві пласти — стало-змінні моделі як духовний здобуток уявлень людини про навколишній світ, про саму себе і собі подібних. Знайти у фольклорних сюжетах, структурах нове так само нелегко, як відкрити нове у вже пізаному. Фольклор мислить масштабно, великими просторово-часовими обширами. Відкриття фольклору Європи показало, що, незважаючи на етнічні відмінності, глибинними артеріями його з'єднують типові мотиви, сюжети, структури поезики, мелосу, утворюючи стовбур єдиного дерева. Відкриття культур позаєвропейських континентів — Америки, Африки, Австралії, — які дозволили проникнути в глибини людської цивілізації, переконали в тому, що людина не може відійти від себе, від наданих їй Вищим розумом і природою життєвих функцій, від заданої їй Вищою волею життєвої програми. Різноманітне, різномовне вираження її духовних реакцій у її креативній діяльності є тією внутрішньопсихологічною опозицією, яка робить цю діяльність динамічною і неповторною, не дозволяючи їй злитися в ефемерну масу, що є протилежною в єдності. Стає очевидним, що саме з огляду на ці якості народної культури, на логічну впорядкованість її цілісності та кодову природу, до неї звертаються інші гуманітарні науки: мовознавство, культурологія, філософія, соціологія тощо. Інтегративним об'єктом цих міждисциплінарних зв'язків є сама людина-творець з її природним довіллям, соціальними й духовними запитами, які в народній культурі постають у початкових, так би мовити, «чистих» формах. У сучасних цивілізованих суспільствах народна творчість в автентичному вигляді й буттєвому процесі вже майже втрачена, слугуючи переважно рекреативно-видовищною культурою. Однак її

онтологічна основа, механізми закладених у ній мисленнєвих секретів усе ще до кінця не розгадані. Підтвердили це новаторські праці О. Потебні, сучасних учених К. Леві-Строса, М. та С. Толстих, молодших представників етнолінгвістичної школи, які спираються на мову, фольклор, розуміючи останній як цілісну систему.

Ще донедавна, зокрема в радянській фольклористиці, панував прагматичний підхід до його тлумачення, ізоляціонізм у вивченні фольклорних родів, жанрів. Одні мали монополію тільки на словесний фольклор, скажімо, казку, героїчний епос, інші — лише на музичний — пісню, народний інструментарій тощо. Комплексні й парадигматичні дослідження фольклору свідчать, що він є цілісною системою, де кожен елемент є її частиною і де система проектує свій вплив на кожен з елементів. Інтегральною основою цих зв'язків є фольклорне мислення і мова, мовлення. Кожен фольклорний твір, що існує як множина варіантів, передбачає дискурсивне його розуміння, включення людського фактора до його творення, відтворення, оскільки він мовиться не тільки словом, але й іншими виразовими засобами. Засилля філології у фольклористиці, яке декларувало фольклор як «мистецтво слова», його ідейно-образний зміст, схиляло до літературоцентристського підходу в методиці його вивчення. Абсолютизувався жанр як єдино можливий класифікаційний критерій, однак було знехтувано багатьма іншими, не менш важливими компонентами його організації, зокрема структурними елементами, які дають відповідь на питання про смислотворчі процеси, розкривають причинно-наслідкові зв'язки трансформації логосів, їх функціональні зміни у зв'язку з буттєво-середовищним фактором. Самі фольклорні тексти «не розмовляють». Вони лише декларативно засвідчують, про що йдеться, є фіксованим свідченням нарації. Зіставлення предметів думки без урахування належного буттєвого контексту, що їм передувало, представляє їх у «плоскісному» зображенні. Парадигматика скеровує до осмислення причинно-наслідкових зв'язків

між твором, творцем і його довкіллям, до вивчення взаємодії елементів фольклорного твору як множини, серії варіантів одного твору та сукупності елементів, які її складають, зокрема слова, музики, жести, способів виконання кожного твору, що входять у таку множину, і то не тільки одного твору, а й усієї системи. Парадигма є мірою динамічних процесів, обмежувальною рамкою у виявленні зв'язків між частковим явищем і цілісністю, відображає стабільні та змінні, модальні процеси цього розвитку, поняттям, яке включає канон і варіантний ряд канону, тобто сукупність цілого та його частин. З цього погляду парадигма є метапоняттям, чинним до різних рівнів сутності в її стабільному і змінному стані, можливих різноманітних інтерпретацій цієї сутності в аспекті соціального плюралізму.

Фольклорна й пісенна парадигми² як важливі точки опори в дослідженні часткового в цілому не можуть розвиватися самі по собі. Поштовх до їх зародження й змін дає навколишній світ у його просторовій геохорологічній та часово-циклічній розмаїтості, з відповідною на них розумово-рефлексійною реакцією творця. Ця реакція уособлюється в понятті «модус мислення» чи «модус мислення середовища». Середовище для фольклору рівнозначне першопоштовху його виникнення як цілісності та кожного фольклорного зразка в їх життєвій адаптації.

У розробці парадигматики фольклору ми відштовхувалися від філософії мови В. Гумбольдта, який, указуючи на її емпіричну багатоманітність, прагнув досягнути індивідуальну своєрідність народів, не відділяючи їх від цілісності їхньої природи. В. Гумбольдт порівнював фольклор з мовою. Продовжив цю ідею О. Потебня. «Саме роздрібнення мов з погляду історії, — писав український учений, — корисне, тому що, не виключаючи можливості взаєморозуміння, воно представляє різнобічність людської думки» [21, с. 41]. Формами думки, понять та їх співвідношень керує логіка. Тим самим законам, що і мова, підвладна пісня. Як поліелементний феномен, невіддільний від усіх

процесів життєдіяльності людини у фазі її цивілізаційних початків, він апелює до багатьох ділянок знань: етнографії, історії, природознавства, філософії, до наук про множини, що є самою суттю фольклорного процесу.

Поняття парадигми (окрім його спеціального застосування в мовознавстві) неодноразово трапляється у древній філософії (Платон «Диалог»), у новіших працях етнологів К. Леві-Строса, А. Лорда, Є. Мелетинського та ін. Термін «відродився» з працею американського вченого Т. Куна «Структура научних революцій» (1976). У ній йшлося про відкриття в галузі теоретичної фізики, які проклали нові напрями в цій науці, змінюючи, таким чином, одну науково-пізнавальну теорію-парадигму іншою. Застосовуючи поняття парадигми щодо фольклору, ми виходили з іншого — лінгвістичного — його тлумачення як способу відмінювання слова — логоса, що утворює ряди варіантів одного й того самого сенсу (логоса), від значення грецького слова *paradeigma*, яке означає змінний ряд одного й того самого сенсу. Логос — предмет думки — і є критерієм допустимих змін у його варіюванні, відмінюванні. Парадигма є мірою виявлення різних градацій тотожності чи нетотожності варіантів та їх переходів від одного сенсу (предмета думки) до іншого, до утворення нових парадигм, що у фольклорі якнайбільше залежать від часово-просторового фактора. І як парадигма слова, що виявляється в багатстві його значень, окреслених не тільки його семантичним полем, але й багатоманітністю функцій цього слова в мові, його структурною змінністю, так і фольклорний твір, що існує як варіантна множина-парадигма, не замикається у своєму колі, а за посередництвом його складових — слова, музики, жести та їх «відмінювання» виявляє безліч кореляцій з іншими щодо змісту і форми, бо понад усім цим процесом піднімаються мислення й мова — критерії найвищого функціонального порядку, які об'єднують фольклор у логічну цілісність.

Спеціальної теоретичної праці, присвяченої перспективній проблемі парадигматики у

фольклористиці, мистецтвознавстві, немає, хоча ідея знаходить застосування на практиці у фольклористиці, музикознавстві тощо. Теорія стикається з сучасною *синергетикою* — наукою, що прагне до створення загальної концепції, яка спирається на ряд аналогій між процесами різної природи [17]³.

Ідучи за Гумбольдтом і Потебнею, які порівнювали фольклор з мовою, а мову з особливим світобаченням, а також сучаснішим тлумаченням мови як *sprachverfasste* («світ, який має мовну природу, здатен до пізнання іншого, а значить, до розширення свого власного образу світу») [2, с. 517], зауважимо, що поняття фольклорної, і вужче — пісенної, парадигми, дає інструмент до «стереоскопічного» системного сприйняття і дослідження фольклору.

Суть фольклору полягає в змінній сталості його спірального руху, повторюваності вічного логоса у відмінних варіантах, у множинності чи інакомовному, метонімічному його вираженні, варіюванні логосів-снів, стимульованих розмаїтістю модусів мислення, які відображають його діалектичну гетерогенність у цілісності. «Логос, — пишуть Р. Жирар і М. Гайдеггер, — перше достатньо артикульоване вираження принципу єдності (тотожності) і безроздільного панування поняття, яке приймається за вищу інстанцію, що в сукупності утворює суть традиційного метафізичного розуміння цілісності. У межах метафізичної традиції мислити — означає ототожнювати <...> Оскільки будь-яка цілісність у метафізичній традиції вибудовується за законами логіки, серцевиною якої є закон, що не допускає третього, то все гетерогенне, “непідходяще”, означає таке, що суперечить. Тоді протиріччя повинно бути витлумачене як нетотожне» [15, с. 164].

Для його витлумачення, ствердження чи заперечення тотожності у фольклорі, до його природи якнайкраще підходить поняття парадигми.

Проблема варіативності фольклорного твору здавна перебувала в центрі фольклористичної науки. Проте варіативність розглядалася переважно як наслідок усного побутування

фольклорного твору, а його варіанти — як окремі одиниці з погляду здебільшого їх сюжетної або структурної тотожності чи відмінності, а їх зміни — у саморусі. Суть новаци парадигматичної теорії у фольклористиці в наших працях полягає в уведенні додаткового поняття «модус мислення середовища», що виводить це варіювання в геопростір з особливою увагою до людини-творця та її виконавсько-артикуляційних особливостей, зумовлених етносоціальним та етнопсихологічними чинниками, а також у виявленні різних рівнів ідентифікації варіантів, детермінованих саме просторово-часовими факторами. На перший план ставиться дослідження не власне фольклорного зразка, а зразка як серії варіантів того самого логоса, яка є наслідком просторово-часового руху твору, вияву його різних інтерпретацій, що зумовлюють його атрибутивні зміни й можливість входження варіантів у різні класифікаційні системи, — тобто простеження в ньому інтеграційних процесів як доповнювальної ланки до традиційного поділу фольклору на жанрово-тематичні групи, на словесний чи музичний фольклор тощо. Народ у своїй словесній, пісенній творчості мислить не родами, жанрами, а *міфологемами*, формулами, проєктуючи їх на певну життєву ситуацію, узгоджуючи ці ситуації з буттєвим досвідом. Тим і пояснюється поліфункціональність фольклорних творів, віршових силабічних, ритмічних структур, мелодій, які можуть з'являтися в різних жанрах, а тексти та мелодії — входити до різних жанрових систем. Слово, сталі міфологеми є не просто засобами номінації предметів у їх логічному поєднанні. Це провідники зв'язку між життєвим досвідом і думкою, вищою формою творчості, котра об'ємніша за слово, за сам предмет. Уся поетична символіка фольклору побудована на *семантичному плюралізмі* народної лексики, яка, здається, ніколи не вичерпує сенсу означеного предмета думки, доповнюючи його щораз новими мисленневими нюансами. Те саме стосується його структур, які мають здатність утримувати інформацію протягом віків, проте їх не мож-

на кваліфікувати як семантично однозначні й міродайні в класифікаційних системах. Форми вірша 4+4, 5+5, 5+3, 6+6, 7+7, однорядкові чи дворядкові строфи знайдемо у фольклорі всіх європейських народів з більшим чи меншим уподобанням до перелічених. І пояснюється це насамперед подібністю версифікації європейської поезії та мовного синтаксису. І лише в їх маркуванні деталями в ритміці, мелодиці, у парадигматичних відмінах тих самих творів, зокрема у слов'янських версіях, упізнаємо етнічно сутнісне.

Близькість життєвих ситуацій провокує до оперування тотожними або подібними міфологемами, формулами. Хіба разить наше вухо те, що паронімічна фігура «Було літо, було літо / Та й стала зима» трапляється на початку чумацької пісні (Українські народні пісні. — Київ, 1955. — С. 146), весільної (Весільні пісні. — Київ, 1982. — С. 318; «Було літо, було літо, а я зими жду»), рекрутської балади (Доленга-Ходалковський З. Українські народні пісні. — Київ, 1974. — С. 654; «Було літо і зима / Пишуть листи з Гайсина»). В одних випадках, як у наведеному, однозвучні тропи мають функцію інтонаційного паралелізму. В інших — асоціативного чи семантичного (таких значно більше), коли, наприклад, стала міфологема в обрядовому фольклорі провокує на її основі появу нового твору з близькою до сенсу попередньої теми. Чимало весільних пісень, ситуативно пов'язаних з виходом молодої з рідного дому та її «жалями» до матері, що розпочинаються з інвокацій «Ой матінко, вутко», «Ой матінко, пава», «Ой матінко, вишне», ініціюють виникнення семантично близьких «полільницьких», заробітчанських пісень — про виходи молодих жінок на строкові роботи: «Ой матюнько, пава, уже я пропала / За чужою роботою горечка достала (АНФРФ ІМФЕ, ф. 6-4, од. зб. 124, арк. 14; а також «Наймиські та заробітчанські пісні». — Київ, 1975. — С. 333–343). У таких випадках не менше ніж зміст значення ініціюючого фактора має ритмічна форма міфологем, задаючи модель структури вірша та мелодії наступним новотворам. Особливі креативні

можливості мають міфологеми «локативного» сенсу, які визначають час і місце певної дії. Серед таких можна назвати дуже характерні для української пісні початки, як, наприклад, «У неділю рано», «У неділю рано-пораненьку», «У неділю рано, як сонечко грало», які зустрінемо у весільних, позаобрядових наративах: в історичних піснях — «Ой у неділеньку ранесенько» (Доленга-Ходалковський З. Українські народні пісні. — Київ, 1974. — С. 684 — пісня про Морозенка); у соціально-побутових піснях (Українські народні пісні. — Київ, 1955. — Кн. 1. — С. 128 — про скасування панщини); у баладах (Балади. — Київ, 1988. — С. 376 — син проганяє матір; Там само. — С. 279 — через лиху свекруху невістка загубила дитину; Балади. — Київ, 1987. — С. 360 — про покритку та ін.); у думах (Грушевська К. Українські народні думи. — Київ, 1927. — Т. 1. — С. 127 — про Озівських братів; Там само. — С. 148–149 — плач зозулі; Там само. — С. 164–165 — «Про піхотинця» (про трьох братів); Грушевська К. Українські народні думи. — Київ; Харків, 1930. — Т. 2. — С. 219 — прощання козака із сестрами; Там само. — С. 221 — про сестру і брата; Там само. — С. 222–226 — «Вітчм»; Там само. — С. 228–275 — про вдову і трьох синів; Там само. — С. 279–281 — брат і сестра та ін.). Випадків інтеграційних функцій мотивів, міфологем, формул, мелодій немало знайдемо в обрядовому циклі, коли, приміром, мотиви веснянкових пісень та мелодії веснянок переходять у русальні чи купальські, обжинкових — у весільні тощо, що спровоковано логіко-ситуативною близькістю названих обрядових циклів. Жанр як декларація певних нарацій виявляється недостатнім для розуміння внутрішньої динаміки фольклорного процесу та його артикуляції, що є відображенням цього процесу. Класифікуючи твори за жанрово-тематичними циклами при підготовці матеріалів до серії «Українська народна творчість», ми неодноразово стикалися з випадками, коли варіанти одного й того самого твору представляли різне тлумачення та інтерпретацію того самого сенсу, наприклад, колядки як історичної пісні,

гаївки як балади чи хроніки як балади тощо, зумовлюючи проблеми щодо їх атрибуції. Випадки таких модуляцій провокує не стільки сюжет твору, зміна його функцій, скільки модус мислення середовища як поняття вищого мисленнєвого порядку, який задає йому модуляційні відміни. У фольклорі це явище рівнозначне *регіональній модальності* — розумінню світу та його сприйняття через просторово-часове виокремлення розмаїтості модусів мислення середовищ в інтерпретації тих самих логосів, що і є передумовою безперервного фольклорного континууму. На цьому ж базується інакомовлення тих самих сенсів у мові й типологія їх розуміння. Отже, узагальнюючи сказане, наголосимо: фольклорна / пісенна парадигма є множиною або серією варіантів одного твору, об'єднаних інваріантом — логосом, що утворилися внаслідок його трансформації в процесі часово-просторового руху і зміни впливу на них *модусу мислення середовища*. Механізм множення варіантів базується на принципі тотожності, контрольованої межами можливих змін логосу-інваріанта. Варіант є одиницею пісенної парадигми, що характеризується подібністю опозиційних ознак інваріанта. Логос-інваріант — уявна величина, сукупність предметно-понятійних ознак, що його творять. Це «семантичний згусток» чи пізнавальний символ тотожних ознак певного сенсу. Варіантна парадигма розглядається тільки у зв'язку з поняттям модусу мислення середовища. Множення варіантів відбувається двома шляхами: покращення чи погіршення зразка, його розширення чи редукції, тобто він може йти по лінії прогресії або й депресії, уперед чи назад. В усній передачі якість твору залежить від місцевої традиції, де він народжується чи до якої адаптується, від індивідуальних рис виконавця-медіума, його пам'яттєвих, творчих здібностей або й за умови відсутності таких. Однак специфікою варіантної серії є «пізнавальна рівнозначність» кожного варіанта, що входить у фольклорну / пісенну парадигму. Навіть пошкоджений варіант у серії інших може бути цінним доповнювальним фрагментом у рекон-

струкції цілісної пісенної парадигми. У процесі просторово-часового руху твору та його варіантної дивергенції кожний з його варіантів здобуває відмінні риси, релевантні щодо певного етнічного чи етнографічного середовища. Відмінні риси варіантів пісенної парадигми знаходять своє вираження в одному чи різномовному прочитанні того самого логосу у вербальному тексті (розрізняємо й таке поняття, як міжнаціональні фольклорні / пісенні парадигми), у діалектних, фонетичних відмінностях, у тотожних чи відмінних складочислових формулах поетичних текстів, різному чи відмінному музичному оформленні тих самих логосів-інваріантів. Скажімо, пісні, що оспівують весільне дерево, або псалма про Лазаря добре відомі в різних вербальних та музичних версіях слов'янського фольклору. У кожній з них, а навіть локальних варіантах того самого народу, вони мають риси, релевантні щодо кожного етнічного чи етнографічного простору.

Антропогенне, локалізаційне і гендерне начало в парадигматиці фольклору. Під простором слід розуміти терен формування соціуму, який цей соціум об'єднує і спонукає до життєвої діяльності мовного спілкування.

«Кожен народ обведений колом своєї мови, і вийти з цього кола може тільки перейшовши в інше» [21, с. 60]. Низинний, гірський, водний простір, який створював не тільки зорові, але й слухові уявлення й асоціації, соціалізував людину, спонукав її й до певних видів діяльності, ідей, рефлексій, регламентованих буттям у цьому просторі, до вироблення певної стратегії дій. Зміст обрядів, їх символіка, мелос, початково спровоковані доквіллям і способом діяльності, неминуче закарбовувалися в модусі мислення фольклорного середовища як його мисленнєва домінанта. Зважаючи на специфіку міжпоколінної передачі фольклорної традиції, початковий посыл у народній творчості має виняткове значення для усталення певного кодексу поведінки етнічного чи етнографічного середовища. Горянин, випасаючи худобу в горах, маючи при боці сопілку чи якесь інше знаряддя, яке може подати сигнал

про його перебування в гірському просторі, не відчуває особливої необхідності гуртуватися до музикування в хори, як той, хто обробляє землю, чи за умови інших занять гуртом, потребує такого гурту. Це не означає, що праця, рід занять мали б безпосередньо впливати на фольклор, пісенність, музикування, як доводив К. Бюхер. «Однак поняття початків, — як писав К. Малиновський, — означає мінімум умов для відрізнення періоду пракультури від діяльності в рамках культури» [24, s. 103]. І ці початки для фольклору дуже важливі. Є предмети думки і психологічні стани, які дають сильні та однозначні посили способам поведінки й мовленню як частині поведінки, впливаючи і на сильну прив'язку знаків поведінки до мовлення й певної ситуації; є нейтральні чи слабші, які їх не диференціюють, зливаючись у загальний потік мовленнєвої поведінки середовища. Наприклад, плач, спричинений розпачем, чи поміркована розповідь про щонебудь характеризуються полярними способами мовлення. Подібні психологічні стани і, що важливо, способи їх вираження типологічно єднають і фольклор народів світу, особливо тих, що просторово і стадіально зближені між собою. Водночас модус мислення кожного конкретного етнічного середовища дає ту неповторну модифікацію того самого предмета думки, що дозволяє бачити неповторне, часткове у вселюдській цілісності. Подібна ситуація в різномовних артикуляціях того самого предмета думки — українською, польською, російською, німецькою, китайською мовами.

Предмети думки, психологічні стани у фольклорі, у його мовній артикуляції тісно пов'язані з віковим фактором: про що думає дитина, дорослий, старий, з характером психологічних імпульсів, які дають поштовх до дії. Спосіб поведінки стосовно віку становить розмежування поколінь, є гарантією поваги старших і виховання молоді, організує статеві стосунки, виховання молоді, визначає час шлюбів, забезпечує норми передачі відповідальності за зовнішню безпеку [23, s. 118–120]. Подібні засади поведінки можна було ще донедавна спо-

стерігати в окремих анклавах Східних Карпат, куди ми неодноразово здійснювали експедиції. Не буде перебільшенням сказати, що у фольклорі як найприроднішому способі спілкування діє і природно-прагматична форма прив'язки предмета думки до способу її втілення та її підпорядкування потребам повсякденного буття. Тому він справляє враження нескінченного *перпетуум мобіле*, який відповідає безкінечності космічного й життєвого циклів. Структура фольклорних середовищ має певні типи. Існують «замкнені» етнічні середовища, у яких переважає автохтонна людність, яка виростає з їх соціальної діяльності стосовно замкненого просторового кола, яка доволі повільно, у чітко визначеній послідовності репродукується у зв'язках з природним оточенням і законами космічних циклів. У такому середовищі вдається відстежувати системність фольклорного процесу, що відповідає господарсько-виробничій та його соціальній структурі. Для етнологів кінця ХІХ — початку ХХ ст., відкривачів культур так званого третього світу замкнені середовища представились в Африці, Австралії, Океанії, Південній Америці, Середній і Східній Азії, давши незвичайно багатий матеріал для вивчення історичної ретроспекції та уявлень про ранні форми розвитку соціумів у різних частинах світу. У слов'янському світі вони збереглись оазами — у Карпатах, на Поліссі, на Балканах, відкриття яких належало О. Кольбергу, В. Шухевичу, В. Караджичу, К. Мошинському, Ф. Колессі та ін.

Фольклорне середовище має свою «станову» структуру, узалежену від статевих (гендерних) соціально-професійних показників, які визначають пріоритетність у певних видах народної творчості, наприклад, чоловіків — у творенні епічних наративів, у вжиткових ремеслах, жінок — у пісенній ліриці, прядінні, вишиванні тощо. У таких середовищах, як правило, виділяється ядро — «спеціальне» середовище умільців, «акцентуїюваних» особистостей, які спеціалізуються на певних видах народних ремесел, усної творчості. Дослідження фольклору завжди розпочинається

саме з таких людей, їхні дії перебувають у збалансованості з діями «загального» середовища, яке їх сакралізує і є контрольною мірою для діяльності одиниць. Досвідчені етнологи не покладаються на продукцію одинаків, не пересвідчившись у її відповідності традиціям цього середовища.

Згадаємо, як у відомій роботі про ритмічні форми типу АВВА у піснях слов'янських народів, побудованій на відборі порівняльних структур, К. Квітка дійшов песимістичного висновку про те, що вивчення навіть досить витончених форм може привести до захоплюючих, хоча безнадійних досліджень [16, с. 44]. Очевидно, тому що ці форми вивчалися в саморусі, у відірваності від життєвого контексту фольклору. Якби фольклорним процесом керувала тільки механічна повторність, регламентована рамками строфи, чи імператив логічної послідовності її складових частин, творча фантазія зникла б, і пісенний фольклор можна було б звести до десятка повторюваних таких структур, що навряд чи привернули б до себе увагу.

Застосовуваний у лінгвістиці термін «парадигма» на означення його відмінювання якнайкраще докладається до варіативного відмінювання фольклорного зразка під впливом різних модусів мислення. «Логос, мовлення і здійснюване в ньому розкриття речей є щось інше, порівняно з простим розумінням утілених у словах значень, — пише Х.-Г. Гадамер, розвиваючи думки Сократа. — Логос, таким чином, є чимось значно більшим, ніж просте співвідношення слів та речей <...> Тому закладена в логосі істина не є істина простого сприйняття <...> не є просте виявлення буття, а завжди ставить буття в певну перспективу <...> тому не слово, а логос є носієм істини» [2, с. 478–479]. Це положення докладається до багатозначності, метафоричності логоса у фольклорі, широти й потенційності кожного висловлювання, яке має неоднозначне тлумачення, що зумовлено багатозначністю інформації у фольклорі, віками ототожнюваними і водночас метонімізованими поняттями, змінністю їх буттєвих функцій. Коли йдеться

про слова «хліб», «калина», «вінок» чи цілі словосполучення, наприклад «дівчина-тополя», їх дослівне тлумачення у фольклорі — у піснях, казках, приказках тощо — призвело б до курйозів. За кожним таким словом чи словосполученням стоїть велика ретроспективна дистанція його випробувань різними буттєвими ситуаціями, у результаті чого вони набувають поняттєвої широти символу. Хліб, яким благословляють молодих до шлюбу, яким зустрічають гостей, який кладуть на домовину, чи калина, яку вважають символом дівочої честі, яку саджають на могилу тощо, полісемантичні у фольклорі і їх розуміння узалежене від ситуації та функції, яку вони виконують у житті, в обряді, табуїтованої модусом мислення середовища. Варіювання сенсів цих слів у фольклорі надає слову тієї багатозначності, яка перевищує його скриптивний чи звуковий вираз. І як кожне із цих слів-символів у конкретному випадку його функціонального застосування, так і кожен фольклорний твір з ними пов'язаний — чи це хліб у казці, чи калина в численних піснях, чи вінок в одному з можливих значень (втрати дівочої честі) у різних фольклорних жанрах, — належать цілісності народної творчості і водночас є частиною єдиного фольклорного мислення. Кожен з елементів фольклорної цілісності становить ніби словникове гасло, яке має своє домінантне значення й парадигматичну «віялоподібну» багатозначність.

«Мова передбачає, що ми дистанціюємося від окремих речей, подій, які ми безпосередньо сприймаємо і схоплюємо взагалі зміст сенсу, яке називаємо словом. Усі продуковані (висловлювані про певний предмет слова, за винятком імен власних) означають загальні поняття, які про багато дечого говорять, що свідчить про всезагальність утворення поняття», — зазначає сучасний філософ-метафізик Е. Корет, називаючи це «основною свободою» мови [19, с. 33].

У словесно-музичному фольклорі маємо справу з «відмінюванням» твору на двох рівнях — вербальному та музичному. Хоча слово

і музика в пісні є нерозривною єдністю, кожен із цих компонентів має свою траєкторію руху в просторі та часі, які зумовлені автономною специфікою відображення ними дійсності. Текст — носій конкретної семантики — у межах певного етнічного середовища рухається швидше, ніж мелодія «сміслоосяжна», але не перекладна. Зате останній у ситуації етнічного кола відводиться важлива роль етнічного міфу (музику з міфом порівнював К. Леві-Строс), етнічного коду. Максимальна смислова узгодженість між текстом і мелодією виявляється в родовому поділі фольклору (епос, лірика, танець), що вдається перевірити в типологічних збігах фольклорів різних, особливо сусідніх народів. На ранніх стадіях розвитку фольклору обидва компоненти діють у доцентровому напрямі (обрядова творчість, епос). На стадії раннього синкретизму родові начала переплітаються в обрядовій, епічній творчості. Їх виокремлення (дивергенція) і відцентрова дія простежуються в «зрілому» періоді розвитку фольклору та незалеженні мелодії від слова як домінуючого начала, зі зростанням її продуктивно структуротворчої дії мелодії. Про це свідчить лірична пісенність, яка опановує всі роди словесно-музичної творчості (конвергенція жанрів). Збагачення мелодичних моделей провокує парадигматичні зміни в словесно-музичному фольклорі.

Варіювання сенсів у слові, мелодії, жесті фольклору, що контролюється рамками парадигматики, тобто отриманням максимального ефекту з невеликого інформативного поля, є однією з найпривабливіших ознак внутрішньої динамічності фольклору. Варіювання сталих формул у межах певних сюжетів — парадигм билин і дум, чи варіювання сталих формул у межах моделі — парадигми музичного речитативу — є виявом максимального «викресування» різних сенсів з тих самих предметів думки. Кожну народну пісню можна опублікувати в сотнях варіантів, які, зрештою, мало що скажуть у хаотичному їх розташуванні, якщо не виявити закономірностей їх верифікації, рівнів ідентифікації складо-

вих, у результаті чого отримуємо інформацію про їх стосунок до певного часу, простору, про сутність самого фольклорного артефакту. Про зміни та переходи певного явища в інше можливо вести мову тільки в тому випадку, якщо ми бачимо та враховуємо відмінності між ступенями в його розвитку. В іншому разі втрачається визначеність предмета, оскільки останній тоді може вважатися тотожним з будь-яким іншим [20, с. 87]. З цією метою були запропоновані рівні ідентифікації варіантів пісенних парадигм, які враховують відмінювання тексту та мелодії у їх просторово-часовому русі, визначають системність та ієрархію варіантів. Принципи ідентифікації варіантів фольклорних / пісенних парадигм базуються на виявленні їх сталих та змінних ознак. Перші мають значення опорних вузлів пам'яті, продуктивно-моделюючих чинників у закріпленні фольклорної традиції, другі стимулюють її оновлення та життєдіяльність. За будь-яких обставин першорядну функцію в ідентифікації пісенної парадигми відіграє слово-логос як пізнавальний код у визначенні варіантної серії парадигми. «Матерія і форма, — писав Аристотель, — становлять єдність» [1, с. 224]. Тим-то структура твору є невід'ємним компонентом його існування, відмінювання, модальних переходів.

Отже, у механізмі множення варіантів твору, їхніх ієрархічних зв'язків можна виокремити кілька рівнів тотожності: 1) варіанти семантичної тотожності (спільний словесний текст, спільна ритмічна формула тексту та мелодії, єдиний силабо-мелодичний ритм, який і виникає від взаємодії словесного та музичного ритму, тотожний або подібний мелодичний контур). Кількісні відхилення у взаємовідношеннях подібних ознак зводяться до лексичних взаємозамін на рівні тексту, до незначних розходжень у мелодичному контурі, введення аплікаційних елементів, скажімо, вигуків «ой», «гей», часток, сполучників «та», «і», «да» тощо. Такі варіанти парадигми об'єднує, як правило, близький простір, невеликий інтервал часу, спільний модус мислення; 2) си-

нонімічні варіанти — семантично тотожні, але структурно відмінні, які об'єднані спільним сюжетним стрижнем, спільною або подібною ритмікою вірша, відмінні за мелодичним контуром. У таких є спільний семантичний код, наявні різночитання того самого тексту: лексичні, структурні, метонімічні взаємозаміни в силабіці вірша, ритміці мелодії, які найчастіше зумовлені просторовою віддаленістю таких варіантів, впливом на них різних модусів мислення; 3) структурні варіанти відзначаються спільністю ритміки тексту, мелодії, але відмінністю семантичного коду. Такі варіанти тотожні тільки на рівні структури (структурні парадигми ритмічні, мелодичні) і входять у різні пісенні парадигми ⁴.

Розгляд фольклору з погляду парадигматики допомагає збагнути його внутрішню динаміку й варіативність на всіх рівнях — роду, жанру, окремого твору, певної структури, у яку «упакований» зміст (у строфу, астрофічність, ритм маршу чи коломийки тощо). За кожним словом у фольклорі, окрім пережитого ним у віках варіативного відмінювання в різних сенсах (із чим поспіль зустрінемося в піснях, приказках, прислів'ях), стоїть протиріччя між цим словом та його розумінням, як казав О. Потебня, між об'єктивно зафіксованим у ньому означенням явища, ототожнюваного з йому подібними, та суб'єктивним його розумінням, що є виявленням загального й часткового, зовнішньої і внутрішньої природи мови, на чому наголошував учений: «Загальнолюдські властивості мов є: за звуками членороздільними, із внутрішньої сторони — те, що всі вони є системами символів, які слугують думці» [22, с. 259]. Як тлумачить зі свого розуміння Гадамер, це свідчить про те, що «мислення до такого ступеня піднімається над само буттям слів [...], використовує їх як прості знаки, за допомогою яких у поле нашого зору потрапляє саме означуване, думка чи річ, що відношення слова до предмета стає чимось другорядним» [2, с. 481]. Власне, таке розуміння логосу є головним у тлумаченні кардинально важливого, доповнюючого

його поняття, такого як «модус мислення середовища».

Модуси мислення середовища — передумова парадигматичної природи та регіональних модусів фольклору. Модус мислення середовища є синтезом понятійно-виразових і рецепторних елементів, які утворюють світоглядну систему установок, котрі імперативно впливають на творчу діяльність конкретного креативного осередку. Він визначається специфікою територіально-просторового розташування етносу, рівнем його соціально-економічного та культурного розвитку, характером творчих нахилів і художніх традицій; характером контактів з іншими етносами, що передбачають інтеграцію іноетнічних елементів; співвідношенням фольклорної та літературної творчості. Парадигма і модус мислення є нероздільними, взаємозалежними поняттями — абсцисою і ординатою. Парадигма відповідає на питання «що?», модус мислення — на питання «як?» ⁵. Парадигма уподібнюється до розкритого віяла, сегменти якого (варіанти одного логоса), немов радари, акумулюють багатоманітну інформацію про модуси мислення різних просторових середовищ.

У поняття «модус мислення середовища» вкладаємо два сенси — функціонально-соціологічний, що невід'ємний від способу буття конкретного етносу, та сенс іманентно-рекреативний, тобто спосіб творення етносом відповідних артефактів. Він має три градації: етнічний, етнографічний та індивідуальний. Модус мислення близький до поняття «стиль», проте вони нетотожні. Перший має ендегенну природу, яка за будь-яких умов міграцій етнофора залишається незмінною, тобто належить до внутрішньомисленневої категорії. Модус мислення прирівнюється до генетичного коду або генетичної пам'яті. Він є віртуальним поняттям, згустком мнемонічно-культурного досвіду певного соціуму, відображенням його цілеспрямованої діяльності. Модус мислення пізнається: а) через оцінку етнофором свого оточення й бачення себе в цьому оточенні; б) через обсяг його знань та інформації про пи-

томе для нього середовище; в) через відповідну програму вимог і дій, яка висувається цим середовищем; г) через особливості артикуляції індивіда, що включають мовлення, поведінку, співи, жести тощо.

Модуси мислення в українському фольклорі. Розташування українського етносу від Сіверського Дінця на сході до Ужа та Лаборця на заході, від Причорномор'я та Приазов'я на півдні до Прип'яті та Сейму на півночі, охоплюючи степ, лісостеп, гори, низини, впливало на специфічні умови його життя й побуту, різнохарактерні типи виробництва. До того ж довготривале перебування українського етносу в межах інших панівних держав упродовж XIV–XX ст., розташування України між Сходом і Заходом на перетині торговельних шляхів помітно вплинули на регіональну диференціацію мови, фольклору, на множинність модусів мислення окремих етнографічних груп українців, їхню ментальність — поліщуків і степовиків Причорномор'я, східних подолян і гуцулів чи лемків. Геополітична «розбалансованість» частин українського етносу при його незмінному тяжінні до національної єдності стала запорукою цілісності українського фольклору, витворила в ньому різноманітні регіональні страти, які й дозволяють вести мову про історико-територіальну стратифікацію його стилів. Їх діахронія пізнається через синхронне порівняння парадигм одного й того самого твору в просторово-часовому вимірі, через виокремлення тих чи інших родів, жанрів, циклів фольклору як найхарактерніших для цього середовища. Єдність фольклору проявляється в обрядовій творчості — функціональному ядрі, що є відображенням природно-раціональних буттєвих процесів національної творчості. Наративи — світоглядна проекція людини на навколишній світ, її оповіді про себе, про рід, про зіткнення з іншими — передбачають культурно-історичну дивергенцію фольклорного кола. Думи — епос у власному розумінні слова — знають центральні-східні райони і не знають західні; співанки-хроніки є специфічним епічним жанром з

епіцентром у Карпатах; частівки знані тільки на Лівобережжі, коломийки — у Прикарпатті й Карпатах тощо. Найбільше інформації про модуси мислення дає просторова дивергенція фольклору, їх порівняння «на відстані», яке в живому процесі можна простежити в «інтегрованих середовищах».

На основі соціологічних опитувань, проведених нами в інтегрованому середовищі селянсько-міських об'єктів, на ЧАЕС, Бурштинській та Новодністровській ДРЕС, за об'єктивними даними етнофорів та їх належністю то того чи того територіального осередку, а ргіогі на основі певного набору питань можна сформуванати уявлення про адекватність відповідей про життєві і творчі установки реципієнтів, про диспозицію їхньої поведінки, зумовленої модусами мислення відповідного середовища. Диференціальними показниками таких модусів був репертуар, прив'язаність до локальних традицій, спосіб мовної, пісенної артикуляції, ціннісні уподобання. З виходом за «модусне коло» стиралася генетична до нього прив'язка. Особливо помітною була в селян, що опинилися в робітничому середовищі: у перейманні ними модних, новонабутих пісень, нівеляції діалектних особливостей мови та прагненні наблизити її до нормативної, у процесі виконання фольклорних творів свого середовища, наближенні співу до шкільного, академічного з підкресленням динамічних контрастів — тенуто, дімінуендо тощо, типових для професійного виконавства.

Модус мислення як ендогенний показник виявлявся шляхом експериментального зіставлення різнотериторіальних варіантів тих самих пісенних парадигм, здійсненого нами в процесі ведення радіопередач «Золоті ключі» з метою виявлення реакції на одні й ті самі твори в їх різноманітному звучанні, що завжди загострювало дискурс у їх розумінні аж до їх заперечення чи нерозуміння. Мовляв, у нашому селі цю пісню співають не так, як вона звучала по радіо: не з такими словами або не з тією мелодією, мати чи бабуся вчили нас цю пісню співати інакше. У цьому експерименті

простежувалося протиріччя між суб'єктивним та об'єктивним у сприйнятті (В. Гумбольдт, О. Потебня), протилежність між мовою і розумінням як виявом між частковим та загальним. Модус мислення середовища є орієнтиром для творення, мисленневою та емоційною установкою продуктивного чи репродуктивного акту в утвердженні традиції.

«З постійного наслідування зразків, — писав Х.-Г. Гадамер, — їх продуктивного застосування створюється традиція, виходячи з якої пояснюється будь-яка наступна спроба. Певною мірою така свідомість властива й виконавцям, підхід яких до твору <...> завжди пов'язаний з досвідом попередників» [2, с. 165]. Особливість виконавського мистецтва полягає саме в тому, що «ідентичність і континуальність таких творів відкриті в майбутнє» [2, с. 165]. Додамо, що фольклору це стосується найбільше. Тим-то знову і знову відтворювані факти, оживлені новим виконавським актом (ті самі пісні, казки, епіка, об'єкти вжиткового мистецтва: різьба, вишивка, писанки тощо), сприймаються як новотворчість, як зразок для подальшого наслідування.

Засоби метонімізації варіантів пісенної парадигми в процесі їх просторово-часового руху. *Звукоідеал.* У музикознавчій літературі, як і в окремих філологічних працях, що стосуються фольклору, підносять до рівня оціночного критерію поняття звукоідеалу, який мав би бути визначальним у шкалі естетичних оцінок народного мистецтва певного локусу. На нашу думку, він має лише часткове значення, акцентуючи увагу тільки на звукові, його тембрових характеристиках. Стосовно до синкретичного за своєю природою фольклору — мистецтва слова, музики, жесту, обрядових дій, що його супроводжують, — поняття звукоідеалу дискримінує слово, яке є рушієм мисленневого процесу й усіх пов'язаних з ним дій. Поняття звукоідеалу диференціює артефакти з погляду їх естетичної цінності, тоді як для фольклору поняття естетичного ідеалу вельми відносне. Одноманітне голосіння над померлим, «гоєкання» або «йодлування»

в горах може викликати значно більше зацікавлення, ніж добре виконана лірична пісня. «Римполення» сільського скрипаля знавець фольклору не проміняє на гарну гру скрипал-аматора. Обидва приклади привернуть увагу не тільки звуком, але й усім комплексом ознак, що тільки в єдності дадуть ефект зацікавлення ними. У цьому криється секрет інтересу до істинності, автентичності народного мистецтва, підпорядкованого насамперед життєво-прагматичним потребам, врослого в модус мислення свого середовища, де істинність, адекватна буттєвості, є найвищою оцінкою його вартості. Звук чи тембр звука не є самодостатнім ідеалом, а відображенням об'єктивних психо-фізіологічних характеристик співу певного фольклорного осередку та складовою його модусу мислення. Підголоскова поліфонія Чорнобильського Полісся чи центрально-східних районів України за тембровими барвами відповідає зручності традиційного гуртового співу та можливостям голосових діапазонів, задіяних у гуртах співучасників хору, розташовуючись «посередині» — не надто високо і не надто низько. Сама манера «навального» енергійного співу не має значення звукоідеалу як чогось самодостатнього, бо у фольклорі не існує визначення ідеальної норми краси. Багатоголосся у вигляді терцієвої втори, поширене в західних районах, особливо в жіночому співі, переважно вищої, ніж у підголосковому співі, теситури (відповідно до діапазону жіночих голосів), теж не може вважатися звукоідеалом, а лише природним забарвленням такого складу співу, близького до професійного гуртового виконавства. Об'єктивно ці явища недоречно було б оцінюватися як гірші чи кращі, оскільки це лише артикуляційні особливості певних середовищ (подібно, наприклад, до мовних діалектів), як «благо» за Аристотелем, чи як певний порядок. Щодо ж до суб'єктивного сприйняття цього явища самими етнофорами, то це «не ідеал звуку», а природне тяжіння говорити чи співати так, як традиційно було прийнято в певному локусі, не виходити за межі вста-

новленого порядку. Сам звук не може бути ідеалом без попередньої ідеї, підпорядкованої логічному порядку. Чотири звуки «Щедрика» в інтервалі терції, як і чотири звуки в інтервалі терції на початку Третьої «Героїчної» симфонії Бетховена, нічого б не значили без логічної ідеї задуму цих творів та їх подальшого розвитку в масштабах цілісності. Інакше самі звуки, без такої ідеї в разі їх трактування як самоцілі, звукоідеалу, ведуть до хаосу, як в алеаториці, до безцільної гри у звуки, подібно до хаотичної мазні фарбами художників-самозванців у сучасному поп-арті. Такі речі можуть тимчасово подразнювати нерви, виводити зі стану рівноваги, вести до божевілля, до деструктивного розладу. До фольклору не поверталися б, якби в його основі не було природного космічного порядку, що закладає основи для розбудови вищих систем мислення.

Сюди слід зарахувати й темброві, темпоральні характеристики звуку, частини відображення модусів мислення, бо й вони входять у визначення автентичності твору. Для повноти розуміння пісні, казки їхній «звуковий образ» є важливим контекстуальним доповненням у сприйнятті та оцінці їхньої автентичності чи навпаки. Ось чому почута пісня справляє незрівнянно сильніше враження, ніж записана на папері. Для зафіксованого на папері автентичного матеріалу таке поняття, як тембр, перестає існувати, однак цей матеріал не втрачає значення першоджерела. Можна зрозуміти піднесення вартості «об'ємної», у тому числі аудіовізуальної, інформації про фольклорний твір, яка за умов розширення технічних можливостей набуває дедалі більшого наукового значення.

Модус мислення як генетичний код і джерело стилю. Стиль життя, творчості людини може змінюватися під впливом обставин, тимчасових установок середовища. Модус мислення проектує свій вплив на всю діяльність етносу конкретного середовища. Коли зникає середовище — зникає енергія живлення модусів мислення. Неважко переконатися в цьому, спостерігаючи за зникан-

ням чи розсіюванням окремих етнографічних груп у процесі урбанізації етносів, витісненням локально специфічного нормативним. Натомість за умов переселення компактним масивом етнографічних груп в інший простір (як, наприклад, українці Причорномор'я на Кубані чи болгари в Україні) не виключене відновлення їх популяційної і творчої спроможності саме завдяки ендогенній природі їхніх модусів мислення і потребі захистити своє від чужого. Такі «реадаптовані» в інонаціональних умовах етнічні анклавні нерідко стають заповідниками реліктових ознак культури своєї метрополії, де ці ознаки вже могли зникнути. У 1970 році й повторно двічі в 1990 і 1991 роках доводилося записувати фольклор українських лемків — вимушених переселенців з Польщі (з Горлицького повіту), які компактно проживали родинами в Тербовлянському та Чортківському районах на Тернопільщині. Незважаючи на тривалу відірваність лемків від питомого середовища, їхній модус мислення, відображений у пісенному репертуарі, способи його артикуляції за діалектними особливостями мови, музики майже не змінилися, порівняно з тими самими зразками пісень, що їх на початку ХХ ст.⁶ у Горлицькому, Грибівському і Сяніцькому повітах записував Ф. Колесса.

Ще більш наочними зразками сталості модусу мислення як генетичного коду можуть слугувати записи обрядових пісень від українців-емігрантів з Манітоби та Саскачевана⁷, людей похилого віку, які опинилися в тривалій ізоляції від метрополії. Записані від них на плівку обрядові пісні більш ніж півстолітньої (може й більшої) давності у словесно-поетичних та музичних текстах, в артикуляції, голосових тембрах, навіть без вказівок на місце їх походження, свідчать, що останні мігрували з Буковинського Покуття. Візьмімо для прикладу запис новорічної «Маланки» від української іммігрантки з Саскачевана⁸. Пісню, яку вже нечасто зустрінеш в українських селах, подаємо повністю (розшифровка авторки).

$\text{♩} = 140$
1) Одна

1. Чес-на крас- на Ма-ла-ноч-ка, а ще кра-ще Ва-си-ле-чок.

1) 10.15-17.19.

3. Де ти і-деш? Вго-сти-ноч-ку. 6. Пас-ла Ма-лан-ка ка-чу-рі й кач-ку

1. Чесна, красна Маланочка, а ще краще Василечок.
2. — Ой ченчику, Васильчику, де ти їдеш? — В гостиночку.
3. — Де ти їдеш? — В гостиночку. — Возьми нашу Маланочку.
4. Вона тобі не затежит, коника ти не насидит.
5. Вона легонька, як гостонька, така тоненька, й ай конопелька.
6. Пасла Маланка качурі й качку на дрібненькім мачку, мачку.
7. Качур злетів та й полетів, за сине море аж залетів.
8. Заки вона го відшукала, сім пар чобіт відтоптала ?
9. Заки вона го відпоїла, сім пар чобіт зогноїла.
10. Наша Маланка Нітром ¹⁰ брила, тонкий фартух замочила.
11. — Не вий, вітре, по ліщині, висуши фартух на дівчині.
12. Повій, вітре, по болоті, вісуши фартух йа в золоті.
13. Повій, вітре, хоть сьак, хоть так, вісуши фартух, як мак, як мак.
14. Повій, вітре, по березочці, восуши фартух на Маланочці.
15. Наша Маланка ніц не дбає, за хлопцями загледає.
16. Наша Маланка не журитьсі, на порозі джунджуритьсі.
17. Наша Маланка господині, як помастит, так помие.
18. Миски, горшки під лавою, та заросли муравою.
19. Ой за горами, за долами, пила Маланка мід з козаками.
20. Ой як вона їла й пила, коло комина попіл водила.

«Маланку» з таким самим, як у наведеному варіанті, початком маємо в запису з Коломийського району (Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. — Москва, 1878. — Т. 3. — Ч. 2. — С. 148–149) з дещо видозміненою формою вірша (4+3) 2 (Чесна, красна Маланка, / А ще кращий Василько). Інший варіант з Микуличина Наддніпрянського району (Колядки та щедрівки. — Київ, 1965. — С. 586) має таку ж марковану локальною говіркою фразу, що й в емігрантському варіанті: «Маланочка в Ністрі брела [замість у Дністрі. — С. Г.]», і далі тотожний блок: «Повій, вітре, на болото, / Суши хфартух, як золото». У запису О. Кольберга з Чортовця біля

Городенки (Рокусіє. — І. — С. 122, 123) маємо ще кілька характерних знаків близькості емігрантського варіанта до відзначеного локусу: «Повій, вітре, як сьак, як так / вісуши го [фартух. — С. Г.], як мак, як мак» з нюансом локальної вимови *висуши*. Мелодія іммігрантського варіанта балади в парному розмірі, повторюючи силабічний ритм вірша (4+4) 2, побудована на такій самій варійованій формулі: АА і виявляє архаїчніший тип мелодії, порівняно з добре знаними тримірними мелодіями, які поширилися в інших, переважно правобережних регіонах України. Такий варіант мелодії з повним текстом ми записали в м. Бурштині від місцевого жителя Я. Чепеля:

Там на горі вітер віє

♩ = 212
Один

1. Там на го - рі ві - тер ві - є,
наш Ва - си - лень - ко жи - то сі - є, сі - є.
8. Дні-стро - ву - ю во - ду пи - ла, бі - ле - сень - кий фар - ту - шок
на - мо - чи - ла, бі - ле - сень - кий фар - ту - шок на - мо - чи - (ла).

1. Там на горі вітер віє,
Наш Василенко жито сіє ¹¹.
2. Сіє, сіє, засіває,
На свою Маланю споглядає.
3. Наша Малані ясна-красна,
Варила пироги з сира і масла.
4. Поставила під лавою,
Заросли її муравою.
5. Приїхали купці з Рима,
Купувати Малані дині.
6. Малані дині не продала,
На насіння її сховала.
7. Наші Малані в Дністру була,
Дністрову, дністрову воду пила.
8. Дністровую воду пила,
Білесенький фартушок намочила.
9. Повій, вітре буйнесенький,
Висуши фартушок білесенький.
10. — Пустіте нас та й до хати
З Василем, з Маланков погуляти.

Зап. С. Грица та В. Новійчук
24.06–01.07.1977 р.

у м. Буриштині Івано-Франківської обл.
від Чепеля Ярослава Васильовича, 1936 р. н.,
родом із с. Бабухін Рогатинського р-ну
Івано-Франківської обл.

Водночас це не означає, що за тривалої ізоляції етнофорів, їх проживання в інших обставинах, у співжитті з іншими етносами можна сподіватися на незмінність прийшлої з ними культури та уникнення спонтанної чи, що більше, насильницької асиміляції. Візьмімо ще один приклад добре відомої в українському фольклорі ліричної пісні з початком «Сумно мені, сумно, як вечір, так рано / На моїм серденьку веселости мало» в іммігрантському варіанті. (Порівняймо також «метропольні» варіанти тієї ж пісенної парадигми: Українське народне багатоголосся. — Київ, 1963. — С. 322–323. — Вінниччина; Яценко Л. Буковинські народні пісні. — Київ, 1964. — С. 203–204; наш запис емігрантської пісні в с. Витилівка Кіцманського р-ну від літньої місцевої жінки (див.: Наймитські та заробітчанські пісні. — Київ, 1975. — С. 454–455) з тією ж мелодією та ін.). В іммігрантському фольклорі пісня переростає в емігрантський наратив соціального змісту з усіма реаліями життя в нових обставинах, де особисті, ліричні рефлексії, які домінують у всіх відомих питомих українських варіантах, заміщені гостро соціальними і переводять пісню з одного жанру в інший, незважаючи на збереження тієї самої форми вірша, мелодії. Вони ж відводять їх до того самого джерела, що й попередню аналізовану пісню, а саме — до Подністров'я.

Сумно мені, сумно

$\text{♩} = 80$
1) Один

1. Сум - но ме - ні, сум - но, як ве - чір, так ра - но,
сум - но ме - ні, сум - но, як ве - чір, так ра - но,
на мо - їм сер - день - ку ве - се - ло - сти ма - ло,
гей - я - гей, ве - се - ло - сти ма - ло.
1) 2) 3,4,6,8

4. Пи - сав би м я лис - ти гей - я - гей,

1. Сумно мені, сумно, як вечір так рано ¹²,
На моїм серденьку веселости мало, гей-я-гей,
Веселости мало.

2. Веселість, веселість, де ж ти ся поділа,
Вже моя веселість зацвила на біло, гей-я-гей,
Зацвила на біло.

3. Іду дорогою та й думку думаю,
Що мав-єм миленьку, а тепер не маю, гей-я-гей,
А тепер не маю.

4. Писав би-м я листи, паперу не маю,
Повіз би-м на пошту, дороги не знаю, гей-я-гей,
Дороги не знаю.

5. Гіркі ж мої листи, гіркі ж мої мисли.
Як си погадаю, куди ж ви перейшли, гей-я-гей,
Куди ж ви перейшли.

6. Перейшли-сме ріки, ту велику воду,
Горе ж мені, горе в Канаді без роду, гей-я-гей,
В Канаді без роду.

7. Канадо, Канадо, в тобі поля много,
Звела-с ти з розуму газду не одного, гей-я-гей,
Газду не одного.

8. Та не того-с звела, що робе й гарує,
Але того-с звела, що морги купує, гей-я-гей,
Що морги купує.

9. Що морги, банки насищає,
Прийде до Канади та й плаче, ридає, гей-я-гей,
Та й плаче ридає.

10. Ще ми Бог pomoже грошей заробити,
Вернуса до краю та й там будем жити, гей-я-гей,
Та й там будем жити.

*Зап. В. Климаш на початку 1960-х років
у провінції Манітоба, Канада,
від Павла Лозинського.
Розшифровка С. Грици*

Лірична пісня про жіночу долю трансформувалася в емігрантський наратив. Найбільш показовими в плані трансформації давньої ліричної пісні в емігрантську є строфи 6–10. Наведений приклад є показовим з погляду просторово-часового відмінювання давньої традиційної пісні. Її початковий блок («Сумно мені, сумно, як вечір так рано») за семантикою став ініціюючим поштовхом до розвитку сюжету нової емігрантської пісні, яка утворює нову пісенну парадигму розлогого наративу зі збереженням старої форми (6+6) 2 та речитативної мелодії, яка міксує інтонації типових для Карпат і Прикарпаття довгих хронік (зауважмо, не на коломийковій, як хроніки, силабічній основі),

але зі збереженням характерної для цього краю мелодичної артикуляції з мелізмами (матеріал, нагадаємо, існує в звукозапису). Мелодичний контур іммігрантського нарративу вкладається в характерну для цього локусу мелодичну парадигму V–1 3♭ 4 3 / 5 4# 3♭ 2 1 (мінорний квінтахорд з підвищеним 4 щаблем та субквартою), яка, зокрема, у карпатському фольклорі є основою безкінечного її варіювання. Емігрантські новотвори, які з тим самим сюжетом відомі в інших варіантах «довгих» пісень, дають приклад зворотного ходу у фольклорному процесі їх розпаду на дрібні приспівки-коломийки афористичного плану, у яких використані лише окремі міфологеми емігрантських нарративів, як, наприклад:

Ой Канадо, Канадочко, маєш поля много,
Звербувала з Галіції газду й не одного.

Ой Канадо, Канадочко, яка-с ти немила,
Бодай же-с ти, Канадочко, нікому не снила

[18, с. 355].

Процеси «оборони» свого, але й неунікнення чужого, спостерігаються не тільки в етнічних середовищах в іонаціональному оточенні. Майже повсюдно в пограничних зонах вдається простежити такі модальні зміни на прикладах варіантів тих самих пісенних парадигм, які, потрапляючи під вплив різних модусів мислення, зазнають

мімікрії, по-особливому представляючи і смисловий код єдиної пісенної парадигми. Контраст у фольклорі означає просторове віддалення артефактів, тотожність — просторове зближення.

Наведені тексти пісень є прикладами творення й розпаду фольклорних парадигм, рушійної ролі міфологем¹³ у цьому процесі. Перший текст демонструє єднання міфологем різних варіантів однієї парадигми й утворення в її межах ще одного нового. Другий — приклад того, як міфологеми однієї пісні стають основою для іншої, переводячи її в інший жанр емігрантського нарративу. Довершена мелодія попередньої ліричної репрізної форми (АВВ рефр. А) стає додатковим дороговказом її походження з Придністров'я, де цей тип мелосу відомий і з іншими текстами. Третій зразок тексту є прикладом розпаду другого зразка на уламки-міфологеми, які знову готові до з'єднання, до новотворчості навколо нових логосів. Цей процес безперервного розвитку всередині фольклору — новотворчості й біфуркації (поділу на частини) — подібний до мови, де з єдиного словесного лексикону формуються щораз нові великі й малі нарративи. Отже, Світ не припиняє говорити. Так і у фольклорі його креативні ресурси — міфологеми, мелодичні формули, створені людьми протягом віків, — не зникають і служать їм за першої потреби їхнього запиту.

¹ На первісному етапі не йдеться про задоволення естетичного імпульсу. «Чуття прекрасного все ще дримає в переживанні обрядового дійства як такого, звідки постає поезія у вигляді гімнів, чи у шалі ритуального піднесення... Ніщо так не живило поезії як святкування нових пір року, надто весни, коли молоді люди обох статей сходилися докупити, охоплені почуттями радості і волі» [3, с. 141].

² Поняття пісенної парадигми вперше обґрунтовано у статтях «Пісенна парадигма» [11], «Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору» [8] та в монографії «Мелос української народної епіки» [9]. У 1976 році статтю на цю тему було надіслано в Ленінград (нині — Санкт-Петербург) І. Земцовському, який надрукував її аж 1983 року у виданні «Народная песня. Проблемы изучения» (Ленінград, 1983. — С. 22–34).

³ Термін Г. Хакена «синергетика» з'явився 1973 року в його доповіді «Кооперативні явища в сильно нерівноважних і нефізичних системах», а 1977 року його ж монографія під назвою «Синергетика» перекладена на низку мов світу. На зв'язок парадигматики з синергетикою звернено увагу в статті «Ендогенна природа фольклору» [6].

⁴ Про рівні ідентифікації варіантів пісенної парадигми йдеться в попередньо цитованих працях. Теорія лягла в основу монографії «Мелос української народної епіки» [9].

⁵ «Модус мислення середовища» — поняття, що вперше обґрунтоване в статті «Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування» [12], а згодом ширше — у праці «Мелос української народної епіки» [9] на основі порівняльних спостережень за фольклором

під час експедицій у Карпати й на Закарпаття (1964, 1966, 1968), на Волинь і Західне Поділля (1969) (матеріали зберігаються в АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ та особистому архіві авторки); у Тернопільську, Чернівецьку та Івано-Франківську обл. (1970); на Чернівецьке Полісся (1975, 1983) (матеріали зберігаються в особистому архіві авторки); під час експедицій у так звані «інтегровані середовища» на Бурштинську та Новодністровську ДРЕС (1977) (матеріали зберігаються в особистому архіві авторки); експедиційних виїздів на Полтавщину (1986, 1987), у сс. Кибинці та Нова Обухівка Миргородського р-ну; експедиційних виїздів на Тернопільщину до лемківських переселенців (1990, 1991); експедиційних виїздів у Хмельницьку обл. (2000, 2003) (матеріали зберігаються в особистому архіві автора). Окрім того, у процесі ведення передач «Золоті ключі» (1980–1993) синхронне прослуховування автентичного фольклору з різних теренів України відкрило можливості для порівняння специфіки модусів мислення та пісенних матеріалів, модаль-

них змін одного й того самого твору – парадигми, відносності кожного її варіанта до конкретного середовища, на чому в передачах уперше настійно наголошувалась увага.

⁶ Про це див. у таких працях: «Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів» [14], «Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів» [7, с. 182–195], «Буд здрава, землице» [5]; «Фольклор українців у між- і внутрішньоконтинентальній міграції» [13].

⁷ Колекцію було надіслано на Українське радіо. З дозволу Музичної редакції Радіо ми скористалися ними для порівняльних цілей.

⁸ Коментар виконавиці: «Вже була війна. Я співала, як мала 13 років».

⁹ Другий рядок повторено двічі.

¹⁰ Дністром.

¹¹ Парні рядки повторюються двічі.

¹² Перші рядки повторюються двічі.

¹³ Цю концепцію на численних прикладах підтверджує у фундаментальній докторській праці О. Гінда [4].

1. *Аристотель*. Метафизика. – Москва, 1976.
2. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. – Москва, 1988.
3. *Гейзінга Й.* Homo ludens. – Київ, 1994.
4. *Гінда О.* Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку ХХІ століття в контексті фольклорної традиції. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – 540 с.
5. *Грица С.* Буд здрава, землице / упоряд., вступ. ст. і прим. С. Грици. – Київ, 1991.
6. *Грица С.* Ендогенна природа фольклору // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 7–8. – С. 62–80.
7. *Грица С.* Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів. – Київ, 1988.
8. *Грица С.* Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 2. – С. 61–67.
9. *Грица С.* Мелос української народної епіки. – Київ, 1979.
10. *Грица С.* Парадигматична природа фольклору // Первый всероссийский конгресс фольклористов : сб. докладов. – Москва, 2006. – Т. 2. – С. 52–64.
11. *Грица С.* Песенна парадигма // Български фолклор. – 1978. – № 2. – С. 12–20.
12. *Грица С.* Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 3. – С. 40–49.

13. *Грица С.* Фольклор українців у між- і внутрішньоконтинентальній міграції // XI Міжнародний з'їзд славистів. – Краків ; Київ, 1993. – С. 138–153.

14. *Грица С.* Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів // X Міжнародний з'їзд славистів. – Софія, 1988.

15. *Жирар Р., Хайдеггер М.* О смысле преодоления метафизики // Вопросы философии. – 2001. – № 10.

16. *Квитка К.* Избранные труды : в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – Москва, 1971. – Т. 1.

17. *Климонтович Н. Ю.* Без формул о синергетике. – Минск, 1986.

18. Коломийки / упоряд., передм. і прим. Н. С. Шумади; нотний матеріал упор. З. І. Василенко. – Київ, 1969.

19. *Корет Э.* Основы метафизики. – Киев, 1998.

20. *Панфилов Б. З.* Взаимоотношения языка и мышления. – Москва, 1971.

21. *Потебня А. А.* Мысль и язык // Эстетика и поэтика. – Москва, 1976.

22. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. – Москва, 1976. – 259 с.

23. *Firth R.* Społeczności ludzkie. – Warszawa, 1965.

24. *Malinowski K.* Szkice z teorii kultury. – Warszawa, 1953.